

DE LA ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA Y SUS ALREDEDORES

por Daniel Balderston

El 24 de diciembre de 1940 se terminó de imprimir en Buenos Aires un libro de tapas grises y letra roja en la flamante Editorial Sudamericana, inaugurando la Colección Laberinto que, señala la solapa, "ofrecerá al público de habla hispánica lo perdurable y lo viviente de las diversas disciplinas de la literatura mundial. Textos sabiamente elegidos, escurpulosas versiones de las obras extranjeras, clara y elegante tipografía, definen esta biblioteca de apasionante interés y de extraordinario valor cultural". La *Antología de la literatura fantástica*, de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, define un hito en la historia de la literatura argentina, no por ser la primera vez que se hizo literatura fantástica en el país (esa tradición remonta por lo menos hasta Eduardo Holmberg en el siglo XIX), ni que se tradujo obras fantásticas de literaturas extranjeras, sino por el carácter didáctico —hasta evangélico— que tiene. Bioy Casares, en la posdata a la edición ampliada y revisada de 1965, habla de "un bien intencionado ardor sectario" por parte de los antólogos:

Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. De este olvido surgían monstruos, novelas cuyo plan secreto consistía en un prolijo registro de tipos, leyendas, objetos representativos de cualquier folklore, o simplemente en el saqueo del diccionario de sinónimos, cuando no del *Rebusco de voces castizas* del P. Mir. Porque requeríamos contrincantes menos ridículos, acometimos contra las novelas

psicológicas, a las que imputábamos deficiencia de rigor en la construcción.

A continuación, Bioy Casares nota que los mismos cuentos fantásticos celebrados en la antología y recomendados como "panacea" incluyen "la descripción de caracteres y el delicado examen idiosincrático de la heroína y su pueblo" (se refiere a "Josefina la cantora", de Kafka); por lo tanto, lo fantástico y lo psicológico no eran categorías excluyentes. El fervor que sentían los antólogos y su círculo —que incluye a José Bianco, Santiago Dabove y Manuel Peyrou, entre otros— por la literatura fantástica le da a la antología algo de ese carácter de manifiesto que tenían algunos textos de las vanguardias de quince o veinte años antes.

La antología de 1940 es menos conocida que las reimpresiones de la segunda edición de 1965 y es bastante diferente. Mientras la segunda edición y las posteriores se organizan por orden alfabético de los autores, la edición príncipe opta por un orden menos obvio, donde ciertos nexos temáticos —dobles, apariciones y fantasmas, teologías fantásticas, metempsicosis— definen los diversos ámbitos de lo fantástico que interesan a los antólogos (de hecho, el prólogo de Bioy Casares a la edición de 1940 consiste en gran parte en una taxonomía temática de lo fantástico). La antología abre con "Enoch Soames", de Max Beerbohm, y cierra con "El cuento más hermoso del mundo", de Rudyard Kipling, dos de los textos más sólidos que se incluyen. Son cuentos preocupados por una poética y una estética de lo fantástico; por lo tanto, su posición en el libro sugiere una preocupación metaliteraria por parte de los compiladores, preocupación que se confirma con la inclusión del cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Borges en la primera edición, y con las adiciones de "Sombras suele vestir", de José Bianco, y "La expiación", de Silvina Ocampo, en la de 1965.

Pero aún en la de 1940, es fuerte el énfasis en la existencia de un género fantástico, tanto en el prólogo de Bioy Casares como también en las breves notas introductorias a los textos. De María Luisa Bombal se dice que ha publicado dos "novelas fantásticas", de Dabove que "su especialidad es el cuento fantástico", de Poe que "renovó el género fantástico", de Wells que "la literatura fantástica le debe muchos ejercicios coherentes". (Curiosamente, la nota referida a Borges en 1940 dice: "Escribe en vano argumentos para el cinematógrafo", nota que se suprime en la edición de 1965.) El volumen no se organiza por orden cronológico, que tal vez facilitaría el argumento a favor de una tradición genérica, pero sí se afirma la existencia de tal tradición en el delicado juego de ecos temáticos que se percibe a lo largo del volumen.

En 1940, los antólogos centran su selección en textos de la tradi-

ción fantástica anglosajona; los hispanoamericanos incluidos son Macedonio Fernández, Manuel Peyrou, Santiago Dabove, Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta. La reedición de 1965 da cuenta de una tradición hispanoamericana que ya se ha desarrollado, pues, además de los mencionados, se incluyen relatos de José Bianco, Silvina Ocampo, Bioy, Juan Rodolfo Wilcock, H. A. Murena, Elena Garro, Julio Cortázar y Carlos Peralta.

Como se señaló, la antología de 1940 se abre con "Enoch Soames", de Max Beerbohm, ese magistral cuento sobre un escritor fracasado (una especie de Carlos Argentino Daneri aún más inexistente) que viaja al futuro para ver cómo ha pasado a la posteridad y descubrir que la única mención que encuentra de su nombre en la Biblioteca Británica del año 1997 (un siglo después) está en un texto satírico sobre él, "Enoch Soames", de su falso amigo Max Beerbohm. El viaje en el tiempo —uno de los cuatro recursos de lo fantástico, según afirma Borges en 1949, en Montevideo— se entreteje con el tema del escritor fracasado y con las técnicas de la metaficción.¹ Al privilegiar este relato, los antólogos dejan claro que están interesados no en lo maravilloso en sí —el viaje en el tiempo—, sino en sus consecuencias narrativas: en este caso, la decepción que siente Soames, y el sentimiento de culpa que expresa Beerbohm, al verificar que la parodia ha podido más que la solemnidad literaria.

A este relato le sucede un breve diálogo, atribuido a George Loring Frost (de cuya existencia ha dudado Manuel Ferrer):²

Al caer de la tarde, dos desconocidos se encuentran en los oscuros corredores de una galería de cuadros. Con un ligero escalofrío, uno de ellos dijo:

—Este lugar es siniestro. ¿Usted cree en fantasmas?

—Yo no —respondió el otro—. ¿Y usted?

—Yo sí —dijo el primero y desapareció.

Cortázar, al final de su ensayo "Del sentimiento de lo fantástico", comenta que "los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos, como lo prueba el famoso diálogo de la galería de cuadros". Y agrega una nota al margen: "Tan famoso que es casi ofensivo mencionar a su autor, George Loring Frost (*Memorabi-*

¹ Citado por Emir Rodríguez Monegal, "Jorge Luis Borges y la literatura fantástica", *Número*, 1.5, Montevideo, 1949.

² Manuel Ferrer, *Borges y la nada*, Londres, Tâmesis, 1971.

lia, 1923), y el libro que le dio esa fama, la *Antología de la literatura fantástica*. Es difícil saber si Cortázar cree realmente en la existencia de Frost —un escritor tan desconocido como Enoch Soames—, pero sí celebra la importancia de la antología al cerrar su ensayo.

El “diálogo de fantasmas” de Frost es un microrrelato magistral, el primero de muchos cuentos breves que incluye la antología. (El interés de Borges y Bioy Casares por el microrrelato se manifestará nuevamente en *Cuentos breves y extraordinarios*, 1953, en cuyo prólogo escriben: “Uno de los muchos agrados que puede suministrar la literatura es el agrado de lo narrativo”).³ El microrrelato de Frost es ejemplar y depende de un mínimo de elementos: la galería de cuadros y los dos interlocutores. Es interesante la selección de una galería de cuadros para la ubicación del relato (e interesante que lo recuerde Cortázar en su nota): los retratos y los fantasmas multiplican los seres y en ese sentido son abominables (como los espejos y la cópula al principio de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”).

Luego viene otro microrrelato, “La persecución del maestro”, de la orientalista francesa Alexandra David-Neel (muy citada por Borges en *Qué es el budismo* y otras referencias), y a éste le sigue el primer relato hispanoamericano de la colección, “Las islas nuevas” de María Luisa Bombal, cuya presencia es significativa —como lo es su fantasma en “El Sur” de Borges (porque era a ella a quien visitaba Borges el día que se rozó con la pintura, ella es la mujer del cuento que grita con horror al verle la sangre en la frente): su cuento es una adaptación del cuento de horror ubicado en un *manor* inglés en la pampa argentina (un experimento repetido unos años más adelante por Silvina Ocampo en “El impostor” y por Bioy Casares en “El perjurio de la nieve”). Luego se incluye “El busto” (otro microrrelato sobre los vínculos entre el arte y la muerte), que viene seguido de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

En este segundo avatar del relato de Borges, ya está la posdata de 1947 (aparecida también unos meses antes en la primera publicación del relato en *Sur*), que comienza con la aclaración que se conoce en las infinitas ediciones de *Ficciones*, pero que aquí resulta más paradójica: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, 1940, sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo”. Las metáforas y el resumen borrados no están en

³ Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (comps.), *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Losada, 1973.

el relato, que no sólo reproduce el texto de la antología sino que es el texto de la antología. De nuevo, como en "Enoch Soames", el juego metanarrativo hace que lo fantástico se aleje del cuento maravilloso —y del cuento de horror— hacia otra cosa. Bioy Casares define esa innovación:

Con el "Acercamiento a Almotásim", con "Pierre Menard", con "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carente de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura.

Este juicio subraya la preferencia de los antólogos por alejarse de lo patético y lo sentimental (la tradición que inicia Edgar Allan Poe en algunos de sus relatos fantásticos). Bioy Casares se hace eco de Borges, al hacer hincapié en el aspecto ensayístico de "Tlön" al definirlo como un "artículo" que versa sobre artículos de enciclopedia, "muy verosímil, muy ajustado al tono general de la obra y (como es natural) un poco aburrido". Bioy Casares establece una complicidad con Borges, aunque su manera de leer el relato no parece ser muy fructífera (aunque sea fácil afirmarlo sesenta años después, cuando una larga tradición crítica parte de la idea de la mezcla de géneros como algo esencial en este relato de Borges).

Los núcleos temáticos que subyacen en el ordenamiento de los textos varían a lo largo del tomo: más adelante hay un énfasis en relatos zoomorfos ("Josefina la cantora", de Kafka, es el mejor ejemplo), de metempsicosis ("El cuento más hermoso del mundo", de Kipling), etcétera. Los microrrelatos que separan los relatos más extensos suelen revelar de modo muy sencillo esos motivos temáticos, como sucede con el microrrelato de Chuang Tzu sobre la mariposa. Hay un principio de organización en que los textos cortos se separan de los largos dentro de una sección temática, pero las unidades principales del volumen van de los textos largos a otros largos.

El texto programático más importante de ese momento en la historia de la narrativa argentina es el prólogo que escribe Borges a *La invención de Morel* de Bioy Casares en 1940. Ese texto razona la preferencia de Borges (y de Bioy, su discípulo fiel en ese momento) por la novela de aventuras sobre la novela psicológica (como recuerda el propio Bioy Casares en su posdata de 1965 a la segunda edición de la antología). Dentro de ese marco, Borges celebra el hecho de que *La invención de Morel* depende para su solución de "un solo postulado

fantástico pero no sobrenatural", y lamenta el hecho de que en lengua española "son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonada". La novela de Bioy Casares, publicada el mismo año de la antología (y un año antes que *El jardín de senderos que se bifurcan*), es uno de los textos que tienen que ver íntegramente con la antología; otro, no terminado a tiempo para ser incluido en la antología de 1942 (pero sí incorporado a la reedición de 1965) es *Sombras suele vestir*, de José Bianco (1942), tal vez el momento cumbre de esta literatura.

Si en la introducción a la antología, Bioy Casares escribe una especie de manifiesto, en la reseña que publica en *Sur* en mayo de 1942 sobre *El jardín de senderos que se bifurcan* confirma la conformación de un grupo. La reseña comienza famosamente: "Borges, como los filósofos de Tlön, ha descubierto las posibilidades literarias de la metafísica".⁴ Después de hablar de la narrativa metafísica y de la ficción policial (géneros que se ven unidos por estar centrados en problemas), dice:

Tal vez algún turista, o algún distraído aborigen, inquiera si este libro es "representativo". Los investigadores que esgrimen esta palabra no se resignan a que toda obra esté contaminada por la época y el lugar en que aparece y por la personalidad del autor; ese determinismo los alegra; registrarlo es el motivo que tienen para leer. En algunos casos no cometen la ingenuidad de interesarse por lo que *dice* un libro; se interesan por lo que, pese a las intenciones del autor, refleja; si consultan una tabla de logaritmos obtienen la visión de un alma. En general se interesan por los hechos políticos, sociales, sentimentales; saben que una noticia vale por todas las invenciones y tienen una efectiva aversión por la literatura y el pensamiento. Confunden los estudios literarios con el turismo; todo libro debe tender al Baedeker.

La misma posición desdeñosa hacia el realismo literario que expresa Bioy Casares en los prólogos a la antología aparece en esta reseña, de modo más tajante:

En conversaciones con amigos he sorprendido errores sobre lo que en esas notas es real o inventado. Más aún: conozco a

⁴ Adolfo Bioy Casares, "Reseña de *El jardín de senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges", *Sur*, n° 92, mayo de 1942.

una persona que había discutido con Borges "El acercamiento a Almotásim" y que después de leerlo pidió a su librero la novela *The approach to Al-Mutasim*, de Mir Bahadur Ali. La persona no era particularmente vaga y entre la discusión y la lectura no había transcurrido un mes. Esta increíble verosimilitud, que trabaja con materiales fantásticos y que se afirma contra lo que sabe el lector, en parte se debe a que Borges no sólo propone un nuevo tipo de cuentos, sino que ha cambiado las convenciones del género, y, en parte, a la irreprimible seducción de los libros inventados, al deseo justo, secreto, de que esos libros existan.

Se sabe, por otras fuentes, que ese "conocido" es el propio Bioy Casares; que narra, en tercera persona, lo que hizo al leer la reseña del libro apócrifo en *Historia de la eternidad*. Lo interesante del hecho es que demuestra que Borges jugaba a sorprender a sus amigos: a Bioy Casares con "El acercamiento a Almotásim", a Bianco con "Pierre Menard, autor del Quijote". La incertidumbre (lo que Todorov llama la "vacilación" del lector) tuvo sus efectos en el interior del grupo de los antólogos y sus amigos más cercanos, que observaban los efectos de las obras en el laboratorio de sus primeros lectores.⁵

A su vez, en la reseña que escribe Borges sobre *Las ratas*, en 1944, celebra que en la novela corta de Bianco se da una posible "renovación de la novelística del país, tan abatida por el melancólico influjo, por la mera inverosimilitud sin invención, de los Payró y los Gálvez".⁶ En la misma reseña escribe Borges:

Tres géneros agotan la novela argentina contemporánea [voy a citar sólo lo referido a los primeros dos]. Los héroes del primero no ignoran que a la una se almuerza, que a las cinco y media se toma el té, que a las nueve se come, que el adulterio puede ser vespertino, que la orografía de Córdoba no carece de toda relación con los veraneos, que de noche se duerme, que para trasladarse de un punto a otro hay diversos vehículos, que es dable conversar por teléfono, que en Palermo hay árboles y un estanque; el buen manejo de esa erudición les permite durar cuatrocientas páginas. El segundo género no difiere muchí-

⁵ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá, 1980.

⁶ Jorge Luis Borges, "Reseña de *Las ratas* de José Bianco" (1944), *Borges en Sur. 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1999. Compiladoras: Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi.

simo del primero, salvo que el escenario es rural, que las diversas tareas de la ganadería agotan el argumento y que sus redactores son incapaces de omitir el pelo de los caballos, las piezas de un apero, la sastrería minuciosa de un poncho y los primeros arquitectónicos de un corral. (Este segundo género es considerado patriótico.)

También las referencias a lo fantástico en *Ficciones*, algunas muy conocidas como lo de que la religión y la metafísica son consideradas ramas de la literatura fantástica por los pensadores de Tlön, o la preferencia de Hladík por el teatro en verso para que así la irrealidad se pudiera sentir de modo más fuerte, parten de la misma noción evangélica a favor de una literatura narrativa no realista que subyace la *Antología de la literatura fantástica* y los otros textos programáticos que la rodean.

De algún modo, "Del sentimiento de lo fantástico" de Julio Cortázar —que se publica en 1967—, continúa ese espíritu evangelizador, aunque los textos que le importan a Cortázar (Julio Verne, por ejemplo) sean diferentes de los modelos que proponen Borges y Bioy Casares. A su vez, cierra una etapa: los escritores más jóvenes se alejan del concepto de lo fantástico que habían promovido Borges y Bioy Casares en los cuarenta; las sucesivas reediciones de la antología le hacen perder su carácter evangelizante para convertirla en la pieza importante de una arqueología de la literatura moderna argentina.

La confusión que circuló en los cincuenta entre lo fantástico y el realismo mágico, representada sobre todo en el famoso ensayo de Ángel Flores (leído como ponencia en 1955 y publicado en 1956) sobre "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", hizo que cualquier desvío de las estrategias del realismo —lo fantástico, lo maravilloso, el realismo mágico, la ciencia ficción, etcétera— se considerara parte del mismo fenómeno.⁷ Luis Leal, en el ensayo "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", arguye que las definiciones que usaba Flores eran demasiado vagas, y que el "magical realism cannot be identified either with fantastic literature or with psychological literature"; siguiendo a Leal, la mayor parte de la crítica posterior distingue entre el realismo mágico y la literatura fantástica.⁸ Porque el realismo mágico (representado por obras como *Cien*

⁷ Ángel Flores, "El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana", *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, México, Premiá, 1985.

⁸ Luis Leal, "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", *Cuadernos Americanos*, 43.4, 1967.

años de soledad de Gabriel García Márquez y *La casa de los espíritus* de Isabel Allende) ha tenido una trayectoria comercial muy diferente de la literatura fantástica preconizada por Borges y sus amigos en los cuarenta, y tal vez haya contribuido a que la literatura fantástica se leyera de un modo exotizante que poco tiene que ver con el proyecto esbozado en la antología. Sin embargo, algunos críticos recientes como Scott Simpkins han leído los cuentos de *Ficciones* dentro de la tradición del realismo mágico, apelando a la presencia de textos "mágicos" en esos relatos, como *Las mil y una noches* en "El Sur" y la novela de Tsui Pen en "El jardín de senderos que se bifurcan".⁹ También Seymour Menton anexa gran parte de la obra narrativa de Borges al realismo mágico en un artículo de 1982 y en un libro de 1998, sin mencionar nunca la *Antología de la literatura fantástica* ni las ideas de Borges sobre lo fantástico.¹⁰

La *Antología de la literatura fantástica*, que Ángel Flores reconociera en 1955 como de "tan amplia influencia", tuvo consecuencias diversas en la literatura argentina e hispanoamericana. Sin duda, parte de la obra posterior de Bianco, Cortázar, Denevi, Wilcock y otros, no habría existido sin la evangelización por lo fantástico que hicieron los tres antólogos. La antología impuso una nueva moda y una nueva modalidad de la narrativa de imaginación. Además, hubo influencias específicas, como los ecos del texto breve de George Loring Frost, de un humor negro especial que tiene ecos en la obra de Cortázar. De modo semejante, "El cuento más lindo del mundo", de Kipling, sin duda es el pretexto más importante de "La culpa la tienen los tlaxcaltecas", de Elena Garro, vinculada en esos años, como sabemos, a Bianco y a Bioy Casares por lazos fuertes de amistad. En la antología es de notar la intención didáctica de mostrar las virtudes de un género llamado "menor" (una estrategia que seguirán Borges y Bioy Casares en los años posteriores con el género policial), y de privilegiar el cuento fantástico que tenga carácter metanarrativo (Beerbohm, Borges, Kafka, Kipling) sobre relatos más simples de aparecidos o dobles o viajes en el tiempo.

Sin embargo, el paso por lo fantástico de Borges, Silvina Ocampo y José Bianco fue más bien breve. Sólo Bioy Casares y Cortázar tu-

⁹ Scott Simpkins, "Sources of Magical Realism / Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature", Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris (comps.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995.

¹⁰ Seymour Menton, "Jorge Luis Borges, Magic Realist", *Hispanic Review*, n° 50, 1982; *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

vieron un interés duradero en esta modalidad narrativa, y aun para ellos ese interés duraría hasta la década de los sesenta. De algún modo, *El sueño de los héroes*, de Bioy Casares (1954), y algunos cuentos de Cortázar de los cincuenta marcan el fin de la moda de la literatura fantástica en la Argentina. Por lo tanto, la reedición de 1965 marca el fin de algo que ya no practicaban los tres antólogos, y mucho menos su círculo.

Irlemar Chiampi, en su estudio *O Realismo Maravilhoso*, es más radical en su cronología. Sostiene que ya en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" Borges escribe el fin de la literatura fantástica cuando escribe: "Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius". Comenta Chiampi: "A notação do elemento emotivo comparece ainda no texto, mas com uma inflexão crítica e ironica do próprio efeito da fantasticidade, que a converte em epitáfio da literatura fantástica e aponta já para novos caminhos ficcionais".¹¹ Lo curioso de esta afirmación es que la fecha que propone para el fin de la literatura fantástica argentina es la misma fecha de la publicación de la antología, de *La invención de Morel* con su prólogo, de "Las ruinas circulares" y de "Tlön". De un modo paralelo, Enrique Anderson Imbert dice que "Las ruinas circulares" es un cuento fantástico "por la irrupción de un hecho sobrenatural", pero que "Funes el memorioso", "El muerto" y "El Zahir" "encajan más bien en el "realismo mágico":

A propósito he destacado cuentos de Borges que transcurren en la región del Río de la Plata, con tipos humanos muy criollos, en situaciones típicas de la vida de América porque creo que cuando los críticos jóvenes hablan de "realismo mágico" apuntan precisamente a una literatura rica en contenido americano.¹²

Para Anderson Imbert la literatura fantástica no se vincula a la realidad circundante, y cualquier obra de narrativa de índole americana pero no netamente costumbrista o realista será "realismo mágico". En este ensayo (el mismo en que se atribuye un papel de pionero en la literatura fantástica argentina por su cuento "El leve Pedro", de 1938),

¹¹ Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso*, San Pablo, Editora Perspectiva, 1980.

¹² Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1976.

Anderson Imbert quiere limitar el término "literatura fantástica" a un número de textos muy reducidos, no habla de la importancia de la antología de 1940, y anexa gran parte de lo que se ha considerado "literatura fantástica" (y también "lo real maravilloso") al realismo mágico, que estaba de moda cuando escribió su ensayo en 1973 (que entró en crisis como concepto poco después).

En cambio, el concepto de la literatura fantástica sigue vigente, en parte por el estudio agudo de Tzvetan Todorov y por el ensayo en el que Ana María Barrenechea pondera las limitaciones de la aproximación de Todorov a la vez que considera su utilidad para hablar de la literatura hispanoamericana.¹³ La publicación de la antología en 1940 y de los libros de cuentos de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, J. R. Wilcock, Dabove, Peyrou, Cortázar y otros (y de las novelas cortas de Bianco) en los años siguientes son evidencia suficiente del entusiasmo que despertó el proyecto de una literatura fantástica argentina. Ese proyecto es uno de los más importantes en la narrativa rioplatense del siglo XX.

¹³ Ana María Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)", *Textos hispanoamericanos, de Sarduy a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila, 1978.